

EÖTVÖS LORÁND TUDOMÁNYEGYETEM
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA	„AZ OROSZ IRODALOM ÉS KULTÚRA KELET ÉS NYUGAT VONZÁSÁBAN” DOKTORI PROGRAM
A DOKTORI ISKOLA VEZETŐJE: DR. KÁLLAY GÉZA PhD, EGYETEMI TANÁR	A DOKTORI PROGRAM VEZETŐJE: DR. HETÉNYI ZSUZSA DSC, EGYETEMI TANÁR

EGERES KATALIN

**ОСОБЕННОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ЯЗЫКА КИНОИСКУССТВА
СЕРГЕЯ ПАРАДЖАНОВА И ПАРАЛЛЕЛИ С РУССКОЙ ЖИВОПИСЬЮ
НАЧАЛА 20 ВЕКА**

ТЕЗИСЫ ДОКТОРСКОЙ ДИССЕРТАЦИИ

TEMAVEZETŐ:
DR. HAN ANNA CSC.
HABILITÁLT EGYETEMI DOCENS

BUDAPEST, 2012

I. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ. ОСНОВНЫЕ ЗАДАЧИ ИССЛЕДОВАНИЯ

За четыре десятилетия в кинематографе Сергей Параджанов снял всего четыре шедевра – *Тени забытых предков* (1964), *Цвет граната* (1968), *Легенду о Сурамской крепости* (1984) и *Ашик-Кериб* (1988) – с которыми, однако, нарушив все этнические и культурные границы и эстетические законы, он создал совершенно уникальный в мировом киноискусстве кинематографический язык.

Хотя в последнее время выходит в свет все больше книг и статей о Параджанове, тем не менее, подавляющее большинство из них посвящено жизни художника. В то же время ни при жизни режиссера, ни за прошедшие два десятилетия после его смерти, не сделано пока еще попытки полного, всеобъемлющего анализа его творческой системы, визуальных средств и принципов изображения, столь характерных для картин Параджанова, являющихся, на наш взгляд, уникальным и новаторским. Анализ этой творческой системы и является центральным аспектом нашей диссертации.

Исследователи творчества Параджанова обращают внимание на две важные характерные черты кинематографического языка режиссера. Одной из этих главных черт является *транскультурный* характер кинематографа режиссера. Все четыре главных художественных фильма Параджанова зарождались в культурной среде разных народов. Фильм *Тени забытых предков* черпает свой материал в украинской культурной традиции, *Цвет граната* в армянской, *Легенда о Сурамской крепости* в грузинской, а *Ашик-Кериб* в турецкой. Коренящиеся в разных культурах картины объединяет – художественное видение и уникальный кинематографический язык режиссера.

Другой характерной чертой, которую отмечают исследователи, является пластичность и декоративный характер его кинематографического языка. Исследователи указывают на то, что смысловой ряд в его фильмах организуется с помощью цветовых и композиционно-живописных решений. В киноведческой литературе существует мнение, согласно которому кинофильмы Параджанова нельзя считать фильмами в собственном смысле: они представляют собой лишь цепь сменяющих друг друга картин, вереницу отдельных произведений изобразительного искусства. Сергей Параджанов и сам отмечал приоритет пластического начала в своем кинематографе:

«Я всегда был пристрастен к живописи и давно уже свыкся с тем, что воспринимаю кадр, как самостоятельное живописное полотно. Я знаю, что моя режиссура охотно растворяется в живописи, и в этом, наверное, ее первая слабость и первая сила. В своей практике я чаще всего обращаюсь к живописному решению, но не литературному. И мне доступнее всего та литература, которая в сути своей сама – преобразенная живопись».¹

В диссертации, анализируя стилизованный, сконструированный кинематографический язык режиссера, мы попытались показать, что в его фильмах действует не просто принцип пластичности и декоративности, что фильмы Параджанова являются не просто цепью кадров, каждый из которых представляет собой произведение живописи. На наш взгляд, в основе творчества режиссера лежит более мощное живописное начало. Как нам представляется, кинематограф Параджанова с одной стороны родственен принципам современного искусства, он представил абсолютно новую эстетику, эстетику эклектизма, эстетику «китча», и тем

¹ ПАРАДЖАНОВ, С. Вечное движение. // *Искусство кино*. 1966. №1. 60.

самым Параджанов, как художник примыкает к современным «постмодернистам». С другой стороны в искусстве режиссера можно обнаружить типологические параллели с лучшими традициями искусства начала 20-го века, русского модернизма. В нашей работе мы попытались раскрыть именно эти последние типологические параллели, изучая в первую очередь живопись русского модернизма и авангарда – в частности нео-примитивизма –, но включая в круг изучения и произведения таких живописных направлений, как стиль модерн, кубизм, футуризм и живописная аналитическая школа. При этом мы хотели бы подчеркнуть, что названные параллели полагаем скорее типологическими соответствиями, чем непосредственными влияниями.

В диссертации, характеризуя своеобразие киноязыка режиссера, мы описываем те устойчивые приемы, а также технические решения, – статичная камера, фронтальные мизансцены, плоскостное решение кинокадров –, которые усиливают впечатление «живописного полотна», «двухмерности» параджановских картин.

МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ

Эклектичный характер нашей работы с методической и вместе с тем стилистической точки зрения, объясняется отчасти с многосложностью изучаемого материала, отчасти особенностью специальной литературы о Параджанове.

Поскольку до сих пор не сделано было попытки полного, всеобъемлющего анализа кинематографического языка режиссера: его творческой системы, визуальных средств и принципов изображения, – то большинство ставящихся нами вопросов не подкреплены ссылками на специальную киноведческую литературу. За исключением некоторых разрозненных косвенных свидетельств, нам приходится полагаться, в первую очередь на собственную интерпретацию. Среди авторов работ о Параджанове следует назвать Левона Григоряна и Мирона Черненко, которые первыми попытались дать обширный анализ творчества режиссера. Важно также упомянуть монографию Василия Катаняна, посвященную в основном жизни художника, и издания Коры Церетели, содержащие творческое наследие Сергея Параджанова, а среди венгерских исследователей основополагающие работы Акоша Силади и Анны Гереб. В исследовании русской живописи начала 20 века мы полагались в основном на русскоязычную специальную литературу².

Другой вопрос, возникающий в связи со спецификой методики исследования – это многоплановость исследованного материала. Предмет диссертации в первую очередь фильм, однако круг наших исследований захватывает также произведения и других видов искусства (изобразительного искусство и литературы), что в свою очередь ставит вопросы синтеза искусств, их взаимоотношения, взаимопереводимости, интермедальности. Поэтому методологически диссертация не придерживается единственного заведомо избранного аналитического принципа. Наряду с уже упомянутыми причинами это вытекает и из тематического и стилистического разнообразия рассматриваемого материала.

Особенности творчества режиссера ставят и дальнейшие вопросы, как, например вопрос о типологической классификации творчества Параджанова. Ведь режиссер, будучи тифлисским армянином, закончил институт кинематографии в Москве, после чего снимал фильмы на национальных киностудиях трех советских республик на четырех языках, дублируя которых был сделан на пятый, общий русский язык. При этом, нельзя забывать о том, что режиссер творил в еще закрытом кнаружи, многонациональном – имеющим однако один общий официальный язык – государстве,

² Многоязычность фильмов Параджанова добавляет трудности для исследователя не только в отношении анализа фильмов, но и в обработке специальной литературы.

в котором наряду с уже существующими многочисленными национальными культурами еще только нарождался новый общий культурный язык, и творил в той отрасли искусства, что с самого своего зарождения универсальна и наднациональна, и лишь вторично носит национальный характер.

ПОСТРОЕНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

После постановки вопроса и определения задачи исследования, а также изложения вопросов методики диссертации и специальной литературы о Параджанове, которые мы даем в I-ой главе диссертации, во II-ой главе сначала мы пытаемся раскрыть те возможные биографические корни – биография здесь понимаема в широком смысле слова –, а также семейные, гео- и историко-культурные источники, которые питают искусство Параджанова, и которые объясняют многие закономерности формирования уникального поэтического языка художника. Далее, кратко останавливаясь на первых фильмах режиссера, мы указываем на те элементы в них, которые уже предвещают особый кинематографический язык Параджанова. Затем на материале картины *Тени забытых предков* анализируем особый визуальный мир, в котором зарождался уникальный кинематографический язык режиссера. Среди моментов, которые оплодотворяя повлияли на рождение этого фильма, мы указали на те типологические параллели, которые привели к подобным художественным приемам в кинематографическом языке режиссера и в различных течениях русской художественной культуры начала 20 века.

В диссертации III-ю главу мы посвятили подробному анализу фильмов *Цвет граната* и *Легенда о Сурамской крепости*. Анализируя поэтический язык мастера, мы рассматриваем типологические связи между визуальным миром фильмов Параджанова и произведений представителей различных течений русской живописи начала 20 века. В связи с этим мы упомянули о монтажной технике, следующей принципу построения коллажа, которая на наш взгляд является одной из самых характерных особенностей параджановского киноязыка, и которая тоже имеет точки соприкосновения с живописью авангарда начала 20 века, с зарождающимся тогда коллажем. На материале *Легенды о Сурамской крепости* мы рассматриваем проблематику отображения жертвоприношения в сопоставлении в том числе и с немым фильмом Ивана Перестиани, снятым в 1922 году.³

II. ТЕЗИСЫ ДИССЕРТАЦИИ

Во второй главе диссертации под названием **II. КУЛЬТУРНЫЕ КОРНИ ИСКУССТВА ПАРАДЖАНОВА И ФОРМИРОВАНИЕ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВИДЕНИЯ В СВЕТЕ БИОГРАФИИ** сначала мы обратились к биографии режиссера (подразделы **II.1. КРАТКАЯ БИОГРАФИЯ** и **II.2. О ЧЕМ РАССКАЗЫВАЮТ ДАТЫ**), так как личная и творческая биография в данном случае тесно взаимосвязаны. При рассмотрении биографических данных и событий жизни режиссера, мы задаемся вопросами, почему так относительно поздно появился первый *настоящий* параджановский фильм, и почему столь отличаются фильмы, снятые режиссером перед фильмом *Тени забытых предков* от тех, которые он снимал

³ Подробный анализ последнего художественного фильма Параджанова, *Ашик-Кериба*, а также недоснятого отрывка *Киевских фресок* (1966), и двух короткометражных фильмов на живописную тему, под названием *Акоп Овнатяян* (1965) и *Арабески на тему Пиромани* (1985), слишком раздвинули бы рамки диссертации, но в нашей работе мы неоднократно ссылаемся на них. Анализ указанных произведений – интересная, многообещающая тема, он мог бы способствовать более глубокому пониманию творчества режиссера в целом: это смелые экспериментальные работы, использующие приемы, характерные для т.н. независимого кино.

после него. Мы попытаемся ответить и на вопрос о том, почему он снял всего три художественных фильма после того, как нашел свой уникальный стиль и голос. Ведь учитывая успехи первой *настоящей* параджановской картины, можно было бы предположить, что признание откроет перед режиссером новые перспективы.

Первые киноленты Параджанова сегодня напрочь забыты. На наш взгляд, этот, скорее, численно плодотворный период режиссера можно объяснить самой эпохой, в которой эти фильмы создавались. Параджанов заканчивает институт и начинает работать в конце сталинского периода, в конце 1940-х в начале 1950-х годов. То, что XX съезд КПСС был эпохальной границей и в истории советского кино, получило отражение и в предисловии третьего тома киноведческого издания под названием *Очерки истории советского кино*, вышедшем в свет в 1961-ом году⁴. Дмитрий Писаревский в указанном предисловии датирует начало перемен в области кинопроизводства 1954 годом. То, что Параджанов на рубеже 1950-60-х годов снимает фильмы, которые все еще несут на себе черты кинематографа сталинской эпохи – в первую очередь, черты фильмов послевоенных лет, то есть схематизм, иллюстративность, дидактизм –, во время оттепели уже подвергнутые критике, отчасти объяснимо тем, что режиссер попал по распределению на Киевскую киностудию, где атмосфера была куда консервативнее и жестче, чем, например, в Москве, не говоря уже об армянской и грузинской национальных киностудиях, всегда обладавших большей независимостью. Бывшие соседи по общежитию при Киевской киностудии, Александр Алов, Владимир Наумов, Григорий Чухрай, в период первых работ Параджанова стали уже выдающимися режиссерами советской «новой волны». Все это, конечно, говорит лишь о среде, но справедливости ради стоит добавить, что Параджанов брал заказы от студии, и они были жизненно важны для него. Однако мы хотели бы обратить внимание и на то, что и в этих фильмах три-четыре фрагмента притягивают внимание как робкие, интуитивные попытки отыскать свой стиль и почерк. Угодить требованиям, и в то же время выявить собственный почерк и взгляд – этот антагонизм делает их столь противоречивыми.

Тени забытых предков, снятый в 1964 году, принес Параджанову первый успех. Параджанов «созрел», но успеху фильма способствовали еще и внешние обстоятельства. Однако, вопреки успеху (а может, именно из-за него), картину *Цвет граната* Параджанов смог поставить лишь четыре года спустя, к тому же не на Киевской, а на Армянской киностудии. А после *Цвета граната* последовал неожиданный пятнадцатилетний перерыв. В 1973 году Параджанова арестовали, и он содержался в заключении в колонии строгого режима. Он вышел на свободу в 1977 году, благодаря многочисленным обращениям в защиту режиссера известных деятелей культуры – среди них были Лиля Брик, Луи Арагон и другие. В связи с наличием нескольких версий о причинах осуждения режиссера, а также в связи с тем, какие именно обвинения ему инкриминировались, нам хотелось бы заметить, что таким образом, с помощью подобных методов ложного обвинения власть пыталась устранить именно неприятных, неугодных ей, т.н. «антисоветских» людей. Из характеристики Параджанова, данной венгерским исследователем Акошем Силади, явствует, почему он раздражал власть сильнее других гонимых художников:

⁴ Иван Форгач в своей монографии *Оттепель киносюжетов. Советско-русский кинематограф второй половины 1950-х годов* подробно излагает ту смену подходов, которая во время оттепели наметилась и в историческом подходе к рассмотрению советского кино. (FORGÁCS Iván. Filmtörténetek olvadása. Az 1950-es évek második felének szovjet-orosz filmművészete. Ruszisztikai Könyvek XXIX. Sorozatszerk.: Krausz Tamás. Russica Pannonicana. Budapest, 2011.)

«Автономность и суверенный выбор [...] большой вызов для «пост-сталинской» политической власти, чем самая открытая политическая атака. Ведь он подвергает сомнению компетентность власти в культуре и искусстве [...]. Противостоит Правящей не на политической, а на эстетической основе.»⁵

После тюрьмы и долгих лет вынужденного молчания, режиссер получил возможность снова встать за камеру в 80-ые годы. Он снял еще два художественных фильма, но автобиографическую картину под названием *Исповедь*, уже не успел. Удивительно, что перерыв в долгих пятнадцать лет все же не привел к перелому в творческой деятельности художника. Творческий путь его делится иначе: первый период – до съемок фильма *Тени забытых предков*, а второй открывается им, когда режиссер находит собственные «голос и почерк» и затем варьирует эти «голос и почерк».

В главе **II.3. КУЛЬТУРНЫЕ КОРНИ И ИСТОЧНИКИ, СЕМЕЙНОЕ НАСЛЕДИЕ** диссертации мы указываем, какую важную роль играло в становлении художественной системы Параджанова семейное наследие. Благодаря отцу – торговцу-антиквару, в доме Параджановых непрерывно совершали свой круговорот тысячи разнообразных предметов: великолепные старинные вещи самых разных эпох и стилей, изделия кустарей, шедевры народного искусства Востока. Из этого детского переживания рождалась привязанность Параджанова ко «всякой рухляди», его восприимчивость к затаенной в них культурной ценности. Это роднит мировоззрение режиссера с центральной в художественной системе акмеистов мыслью о том, что культурная память оставляет свой отпечаток в структуре вещи. В духе «память – это основа культуры» неосуществленный автобиографический фильм *Исповедь* должна была стать исповедью Параджанова о его корнях, о детстве, о любви к родному городу Тбилиси, о пристрастии к народному искусству, обрядам, о влиянии на него духа востока и об утрате этого мира.

В формировании особой художественной системы режиссера определяющую роль сыграли и гео-культурные источники, среда, где он вырос, Тбилиси и Кавказ. Кавказ и старый Тифлис, были не просто местом встречи двух континентов, но и трех культурно-религиозных традиций – грузино-православной, армяно-грегорианской и тюркско-мусульманской – дополненных элементами множества культур. Здесь Параджанов познал разницу в ментальности *Востока* и *Запада*, сосуществование культур, откуда и проистекает параджановская *транскультурность*, выход его художественной системы за пределы этнических и эстетических границ (и, добавим, толерантность режиссера).

Формированию поэтического языка Параджанова способствовал и душевный склад режиссера, его авангардное мировоззрение. Лиля Брик назвала его последним представителем авангарда. Авангард стремился все превратить в творение искусства, согласовать жизнь с творчеством, обыграть прием их взаимоперехода в друг друга. Так и для Параджанова не существовало принципиальной границы между фактами реальной жизни и художественного творчества, он и к собственной жизни подходил как творению искусства. Бунт Параджанова против миметического способа изображения, и сталинского неоакадемизма – социалистического реализма –, напоминает бунт представителей русского авангарда, которые выступали против любых готовых форм, правил, норм и вообще всяких канонов в искусстве.

⁵ SZILÁGYI Ákos. Paradzsanov és Tarkovszkij. Párhuzamos halálrajzok. // *Filmvilág*. 1990. 10. 37.)

В главе диссертации **II.4. ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ ПАРАДЖАНОВА**, мы рассматривали вопрос преемственности фильмов режиссера. Уже в первых фильмах можно обнаружить специфичность темы, подчеркнутую роль фольклорных и мнимо-фольклорных элементов, странную двойственность одновременного присутствия естественности и стилизованности его работ. Неестественное, замедленное, балетное, пантомимическое движение, персонажи, обращенные к камере и таким образом прямо к зрителю, также являются особенностями параджановского кинематографического языка. Кроме того, в этих фильмах встречается ряд «неправильностей». Одной из причин намечающегося время от времени перелома в этих фильмах является то, что местами пробивается параджановская поэтика. Развертывание сюжета происходит не по логике каузальности, эклектичная компоновка напоминает структуру позднейших картин режиссера. Уже в этих фильмах можно обнаружить ряд мотивов и визуальных решений, встречающихся позже в его шедеврах: например, превращение кинокадра в произведение искусства, стремление к достижению впечатления двухмерности, плоскостности кинокадра (напр. в фильме *Думка* (1957) картина хора преобразуется в рисунок), или же совместное использование неоднородных вещей (в фильме *Золотые руки* (1960) демонстрацию изделий кустарей завершает сплетенная в ковер голова Ленина). Далее, таким мотивом является стремление режиссера снять грани между искусством и современной повседневной жизнью (напр. финал фильмов *Думка*, *Акоп Овнатянян* (1965) и *Арабески на тему Пиротомани* (1985)).

Особенно приметен кинематографический язык, консерватизм приемов, если сравнивать их с европейским киноискусством того времени. В то время в застывшее украинское кинопроизводство еще не просачивается ни новая волна, ни даже документализм неореализма. Параджанов как будто утопает в мире декораций, разрабатывает сцены фильмов так, чтобы они стали еще в большей мере театральными, чем ведет их в сторону абстракции, заключает их в кавычки. В позднейших своих шедеврах режиссер таким же образом стремится возбудить эмоцию внезапным эмоциональным импульсивным порывом выходя из мира абстракций и символов, чтобы затем опять укрыться в кавычках. Характерная черта его фильмов сосуществование конкретного и обобщенного. К примеру, в *Украинской рапсодии* (1961) режиссер настолько стремится к выявлению нарочитой сценичности чрезмерным подчеркиванием декораций, что некоторые сцены фильма напоминают мюзикл (Винсент Миннелли: *Американец в Париже*, 1951) и это могло бы показаться иронией, если не принимать во внимание шаблонный мир советского кинопроизводства. Мирон Черненко отмечает, что Параджанов в этих ранних своих фильмах раскалывает кинематографическую пластику и драматургию сороковых-пятидесятых годов на первоэлементы, чтоб потом заново собрать их и построить их по-своему. Кроме того, киновед указывает и на то, что в ранних фильмах режиссера можно обнаружить ряд реминисценций на фильмы того периода, скрытых ссылок на работы Ивана Пырьева и других. По мнению киноведа, Параджанов сознательно опирается на жанровые стереотипы и клише этих фильмов, к тому же, доведя прием до своего предела, он как бы пародирует его. И мы вынуждены предположить, что Параджанов, не будучи знаком с новейшими образцами европейского киноискусства и пытаясь вырваться из удушливого консерватизма, пошел не в направлении кинематографичности и свободного кино, а – опираясь на русский советский авангард – в соответствии с собственными склонностями и мироощущением, развернул свой кинематограф в сторону театральности и архетипических решений. И, удивительным образом, тем самым он опередил и на несколько лет предварил тот новый поворот, когда европейское киноискусство опять открыло для себя силу своеобразия, скрывающуюся в театральности, в творческом консерватизме.

Вслед за анализом корней своеобразного параджановского кинематографического языка, в главе **II.5. РОЖДЕНИЕ УНИКАЛЬНОГО КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ПАРАДЖАНОВА: ТЕНИ ЗАБЫТЫХ ПРЕДКОВ** на материале картины *Тени забытых предков* мы рассматриваем главные особенности своеобразного визуального мира этого произведения, благодаря которому фильм стал первым шедевром *настоящего* параджановского кинематографа. Работа над фильмом складывалась для Параджанова очень удачно: ему необычайно близка была само произведение Михаила Коцюбинского, вдохновляла непосредственная встреча с карпатскими гуцулами, плодотворной оказалась совместная работа с оператором картины, Юрием Ильенко, и все это способствовало успеху фильма. Мысль режиссера о своей художественной практике, согласно которой ему «доступнее всего та литература, которая в сути своей сама – преображенная живопись», была высказана им как раз в связи с повестью Коцюбинского. Одна из характерных черт повести ее мощная визуальность и импрессионистичность. В своих воспоминаниях о режиссере Катанян упоминает, что Параджанова вдохновила и одна картина украинского примитивиста из повседневной жизни гуцулов. Первичным звеном в интерпретации мира для Параджанова была визуальность, а слово было вторично (по воспоминаниям современников он почти ничего не читал).

В своей работе мы рассматриваем те своеобразные приемы режиссера в фильме *Тени забытых предков*, благодаря которым, впервые выявляется специфика *настоящего* параджановского визуального мира. В этом фильме Параджанов использует два типа съемочной техники. Первая – это быстрая съемочная техника: работа с ручной камерой без штатива, порою даже с хаотичными, лихорадочными, тревожными метаниями камеры, характерная для субъективной документальной съемки. Таковы начальные кадры фильма, с рушащимся деревом. Такое движение камеры превращает зрителя в соучастника происходящего. Другой тип совершенно противоположен первому: это фронтальные съемки, статичной камерой. Если первый способ усиливает индивидуальность, то второй служит выражению символичности, абстракции. Именно это напряжение между разными съемочными техниками придает свежесть настоящей картине. Эта двойственность присутствует на всех уровнях фильма и создает особый ткань произведения⁶.

Наряду с вышеописанной техникой, в фильме можно встретить и другие интересные решения движения камеры. Судорожность сцены, когда тонет Маричка, например, создается за счет непрерывного панорамирования, длящегося целую минуту, в котором движение начинается с лица Ивана и в конце возвращается к нему. Есть и такие длинные динамичные и сложные движения камеры, как, например, по ходу плывущего плота⁷. «Возвращение» Ивана в жизнь передается круговым панорамированием в почти две минуты длиной, и у зрителя, кружащегося вместе с субъективной камерой, наступает головокружение от такого зрелища. В сцену грозы режиссер монтирует приостановленные кадры, нагнетающие тревогу. В сцене смерти Ивана, режиссер использует прием замедленной съемки, а в конце сцены картина даже двойится. Параджанов смело экспериментирует с самым материалом фильма и, между

⁶ Юрий Ильенко, оператор фильма играл определяющую роль в создании визуального мира картины. Наверно, использование ручной камеры, близкая к документальной стилистике, принадлежит операторскому мышлению Юрия Ильенко. В своем фильме *Белая птица с чёрной отметиной*, снятом в 1971 году можно обнаружить этот же визуальный мир. В связи с использованием ручной камеры – и с связанной с ним документальной техникой в игровых фильмах – нужно упомянуть, что его использование было уже характерной чертой фильма Джона Кассаветиса *Тени* 1959-го года, и позже стал важной техникой и других фильмов, в результате распространяющегося в это время влияния синема верите.

⁷ В ряде сцен движение камеры напоминает длинные съемки ранних фильмов Миклоша Янчо.

прочим, с цветом. В цветные снимки, режиссер вплетет черно-белые, коричнево-желтые, или же красно-белые тоновые снимки. Однако, эти приемы в позднейших фильмах режиссера встречаются только отчасти. Но уже в фильме *Тени забытых предков* – как в динамичных, так и в статичных сценах – можно обнаружить характерное для Параджанова вертикальное построение пространственного мира кадра.

Наряду с описанными кинематографическими экспериментами в данном фильме есть одна часть, которая совершенно неординарна по своему визуальному решению. Подобные решения будут характерны и для последующих работ режиссера. Когда умирает отец Ивана, текущая перед его глазами кровь превращается в медленно «плывущих» на белом фоне красных коней (опять встретимся с одновременным присутствием конкретного и абстрактного в рамках одной картины). Пусть это кино, то есть картины в движении, но, все же, из-за чрезвычайного замедления движения кадра и из-за впечатления плоскостности кадра – достигаемой использованием лишь красного и белого тонов –, кадр превращается в едва движущуюся, почти статичную картину, едва ли не в абстрактную, и при этом напоминает картину *Купание красного коня* (1912) Кузьмы Петрова-Водкина.

Один из самых важных вопросов, возникающих в связи с фильмом *Тени забытых предков*, почему режиссер освобождается от фальшивого искусственного фольклора именно в этом фильме, почему именно в нем фольклор, народная субкультура, преобразуются в живое, органическое. В одной своей статье Параджанов отмечает, что, хотя и в предыдущих фильмах он стремился к передаче «народного «видения» без музейного грима», и стремился вернуть предметы народного искусства к творческому истоку, слить их в единый духовный акт, ему это не удалось потому, что он пытался воскресить мертвый мир. В связи с фильмом *Тени забытых предков* он подчеркивает, что важно не то, чтобы все было совершенно достоверным, аутентичным в фильме с этнографической точки зрения. Из-за свободного обращения с фольклорными элементами, Параджанов станет посредником фольклора, новатором, именно так, схватывая органичность фольклора, режиссер, нащупывает возможность его преобразования. Вопреки собственным преобразованиям режиссера, мир фильма ближе к действительности, чем окостенелый, изъятый из своего времени фольклор.

Такой подход к фольклору сближает Параджанова с рядом русских художников начала 20 века – Михаилом Ларионовым, Натальей Гончаровой и Александром Шевченко. Параджанов и русские художники начала 20 века, хотя и с разных направлений, но из близких интенций ориентировались на лубок, на иконописные подлинники, на подносы и вывески, а также на детские рисунки и на произведения наивных художников. В своем манифесте нео-примитивисты объявляют народное искусство, фольклор лишь исходной точкой, и не хотят точно копировать их. Анализируя взаимоотношения примитива и примитивистов в русском искусстве начала XX века искусствовед Глеб Поспелов указывает на то, что, погружаясь «в стихию наивного», нео-примитивисты извлекали из нее для своего собственного искусства некоторые смысловые интонации примитива, прежде всего жизнеутверждающее начало. Для этого, они опирались на такие традиционно устойчивые интонации искусства примитива, как «*интонация дивления*» и «*интонация заведомого блага*». При создании своих произведений, как русские художники начала 20 века, находящиеся под воздействием неопримитивизма, так и Параджанов черпали в фольклоре его духовное начало, и в своих произведениях использовали принципы художественных приемов народного искусства в собственной интерпретации.

Между Параджановым и русскими художниками разных художественных течений начала 20 века, наблюдаются типологические параллели в оценке Востока. Нео-примитивисты ориентировались как на «свой» народный и городской фольклор,

так и на «свой» *Восток*, на разнородные пласты культуры Кавказа. Не случайно, что в начале 20 века Тбилиси стал центром бурной авангардной жизни, он был центром притяжения для многих художников и поэтов, и представителей нео-примитивизма в том числе. Рассматривая в нашей работе эту общую ориентацию, мы указываем на роль грузинского наивного художника начала 20 века, Нико Пиросмани в творчестве художников нео-примитивистов и Сергея Параджанова. Венгерский исследователь Акош Силади давая характеристику творчества Параджанова, указывает на то, что киноорнаментика Параджанова восходит к изначальным формам традиции Востока, и эта «наивная» орнаментика сохранилась у режиссера в его первоначальной целостности. Высказывание исследователя мы бы хотели несколько модифицировать, на наш взгляд, речь здесь не о наивной орнаментике, а – подобно орнаментальности в русском искусстве начала 20 века – у Параджанова это «конструированная» орнаментальность. У Параджанова это стилизованный фольклорный мир, как и его киноорнаментика стилизованная конструированная орнаментальность.

Главу **III. АНАЛИЗ ФИЛЬМОВ** мы посвящаем подробному анализу *Цвета граната* и *Легенды о Сурамской крепости*. В главе **III.1. АНАЛИЗ ЦВЕТА ГРАНАТА** мы рассматриваем – по словам Мирона Черненко – самую аскетическую из картин Параджанова, который стал наивысшим достижением его кинематографа, наивысшим воплощением его эстетических принципов, возможностей и склонностей. Фильм характеризуется статичностью и целостностью стиля. Остальные работы режиссера более сюжетные, динамичные, в них больше традиционных кинематографических приемов, и стилистически они более эклектичны.

Поскольку в фильме немало как прямых, так и неявных отсылок к армянской истории и культуре, в главе **III.1.2. КРАТКИЙ ОБЗОР АРМЯНСКОЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ** мы останавливаемся на некоторых историко-культурных моментах, которые, как нам кажется, способствуют более точному и глубокому пониманию и истолкованию этого фильма. Целостный и чистый визуальный мир *Цвета граната* связан со вбирающим в себя разные культурные влияния и в то же время целостным миром армянской культуры (замкнутый, органичный, целостный мир фильма связан и с особенностями армянской архитектуры). Характерно, армянская культура интегрирует в себе различные культурные влияния, и, возможно, именно благодаря этому столь толерантна в отношении обычаев, традиций, культуры других народов⁸. В *Цвете граната* множество ассирийских, персидских, эллинистических, грузинских, мусульманских аллюзий, живое присутствие этих культур в армянской ощутимо по сей день. Определяющими для армянской идентичности являются христианская вера и принадлежность к Армянской Апостольской Церкви. Жертвоприношение во имя веры глубоко проникло в идентичность армян. Жертвоприношение является центральным мотивом *Цвета граната*, явно просматривается параллель между жизнью Саят-Новы и муками Христа. В главе диссертации **III.1.3. ПОЭЗИЯ АШУГОВ И САЯТ-НОВА** мы кратко рассматриваем характерные черты искусства ашугов, а также биографию и творчество Саят-Новы. У Параджанова не было намерения создать биографическую картину, отдельные эпизоды жизни Саят-Новы даны опосредованно, в форме символов и аллюзий. С тем, что в фильме не назван ни один конкретный факт, конкретная дата, конкретное место, Параджанов, с одной стороны, подчеркивает легендарный характер

⁸ Верность себе, сохранение своей идентичности и в то же время открытость к другим культурам можно обнаружить и в мировоззрении Параджанова. Это получает отголосок и в его фильмах, даже в тех, которые рождались не на почве армянской или грузинской культур, а например, на почве украинской культуры.

жизни поэта, с другой стороны, обобщает фигуру Саят-Новы, помещая в измерение вечности его поиски истины, его творчество.

В главе **III.1.4. ОСОБЕННОСТИ КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОГО ЯЗЫКА ЦВЕТА ГРАНАТА**, в нашем анализе, наряду с собственными результатами исследования, во многом опирались на высказывания Мирона Чернеко, Акоша Силади и Левона Григоряна. Среди них мы должны выделить анализ фильма, данный Леоном Григоряном, который первым пытался дать конкретный анализ фильма. Данный Григоряном анализ, однако, Анна Гереб в своей статье о Параджанове подвергает следующей критике: по мнению исследователя ««разгадывание» отдельных таинственных кадров, [...] витающих, эфирных параджановских картин – напрасное старание. [...] Параджанов ничего не хочет объяснить, для него не важны ни историческая, ни искусствоведческая достоверность»⁹. Отчасти мы разделяем мысль Анны Гереб в отношении того, что кадры Параджанова действительно можно истолковать только в широком поле значений, и что режиссер по-особому, в соответствии со своим художественным видением осмысляет «историческую и искусствоведческую достоверность». Однако, для того, чтобы мы смогли анализировать параджановские картины, нам все-таки придется реконструировать кадры режиссера, его мотивы, его кинематографические приемы, и мы должны попытаться интерпретировать их. Тем более, что в результате анализа фильмов мы пришли к выводу, что – хотя мы должны подчеркнуть, что Параджанов был чрезвычайно интуитивным художником –, в то же время его съемочный метод, организация мизансцен, композиция картин, мотивы и другие кинематографические приемы создают очень сознательную, последовательную систему, служащую выражению художественной мысли режиссера.

В своем анализе мы рассматриваем мотивы и визуальные решения фильма от кадра к кадру, от мизансцены к мизансцене. Приводим анализ первых кадров *Цвета граната*, чтобы показать некоторые характерные черты параджановской эстетики. Начальные кадры фильма *Цвет граната* могут быть восприняты, как ряд картин, или «живописных натюрмортов», находящиеся в процессе развертывания по принципу *pars pro toto*. Данный «пролог» фильма, показывая основные образы поэтического мира Саят-Новы, в то же самое время «рассказывает» и этапы жизни поэта в переносной, символической форме. В этом «прологе», в уплотненной форме мы можем обнаружить способ развертывания сюжета фильма, его внутренние законы:

Старинная книга с ее узорным письмом, показанная крупным планом, здесь превращается в творение изобразительного искусства. Следующая картина – это своего рода натюрморт: три граната на белом полотне с вытекающей «кровью» фруктов. Потом страница той же книги – после нее следует кадр с кинжалом и растекающейся «кровью» на том же белом полотне – снова страница книги – после нее следует камень с высеченными надписями (древний хачкар), на котором растекается «кровь» раздавленной чей-то босой ногой грозди винограда – опять страница книги – потом видна трепещущая рыба между типичными армянскими хлебами, напоминающими своей формой ладью – то же самое с тремя рыбами – снова страница книги – потом музыкальный инструмент «кяманча» и белая роза – книга – и терновый куст на черном фоне. За этими кадрами музыкальным фоном звучит типичная армянская музыка, и три раза повторяется цитата из Библии: «В начале было Слово».

Гранат, который является центральным мотивом трех т.н. «Кавказских» картин Параджанова, чрезвычайно многозначен. Символически гранат воплощает структуру всей вселенной. Он является древнейшим символом бытия и небытия, любви,

⁹ GERÉB Anna. A filmkollázs elátkozott zsenije. Szergej (Szarkisz) Paradzsánov. // Filmrendezőportrék. Kortársaink a filmművészetben. Szerk.: Zalán, Vince. Budapest, 2003. 280.

плодородия и благодати. Красный сок граната дарующий жизнь, рождает ассоциацию крови. Кинжал в культуре Кавказа является символом свободы, и в то же время он может быть использован для пролития крови. Жизнь показана в ассоциативном поле смерти, и наоборот. Взаимно зависящие друг от друга антиподы. Картины Параджанова организуются на такой антиподной многосложности. Противоположность выявляется и на кадре последующей за кадром, показывающим кинжал. Видим камень с высеченными надписями, на которой растекается «кровь» раздавленной чей-то босой ногой грозди винограда. С одной стороны застывшее, «окаменелое» письмо, которое даже столетия не смогли сгладить, а с другой сок винограда, который истекает, исчезает, но след его – так же, как и след граната (или крови) на белом полотне – остается. В то же время виноград с древнейших времен сопровождает человеческую цивилизацию. Смешиваются разные измерения, твердое и жидкое, вечное и мимолетное, живое и неживое – они не отделены друг от друга, они переплетены. Отметим, что принцип непрерывной метаморфозы является одним из центральных мотивов фильма, и одним из организующих элементов его визуального мира. Эти сложные картины отделяются друг от друга видом открытой книги. Для Параджанова равноценны и простые однозначные и сложные философские мысли.

То, почему не станет картина «иллюстративной, упрощающей, подсказочной, сумбурной», это мы попытаемся показать на примере картины пролога, показывающей трепещущую рыбу между армянскими хлебами. Исследователь Юдит Бардош в своей статье¹⁰ приводит несколько примеров в киноискусстве, когда рыба являет метафору безвыходности, страдания, бытия без среды. В этом кадре мы видим трепещущую, страдающую рыбу. Однако, возникает вопрос, что является здесь сравниваемым, и с чем мы сравниваем. Рыба является и культурным символом, символом Христа, кто страдал и воскрес, и тем самым являет символ не только страдания, но и надежды и возрождения к вечной жизни. Насущный хлеб – основа жизни, смерть хлеба – наша жизнь. В то же время хлеб является и символом Христа – Иисус Христос – хлеб жизни, а с вечным бытием Иисуса Христа мы соприкасаемся в форме хлеба при причастии. В этой картине возникает не простая связь сравниваемых, а создается сложная система. Хлеб неподвижен, он неживой, но он содержит в себе субстанцию жизни. Рыба движется, но без воды она страдает-умирает. Картина создается с помощью перекликающихся между собой, дополняющих друг друга понятий, противоположных направлений значений и ощущений. На протяжении всей картины мы встречаемся с такими противоположными измерениями, то концентрированно в одном кадре, то включенными в мизансцену. Эти противоположные мотивы имеют и культурный контекст. Картина раздавившей гроздь винограда босой ноги – аллюзия к тесно связанному с армянской культурой виноградарству, а истекающий сок винограда ассоциируется кровью, и тем самым символически связан с Христом.

В следующем кадре «пролога» появляется кяманча, как символ поэзии, а белая роза символизирует предмет поэзии Саят-Новы – любовь. Кяманча и белая роза показаны на фоне светло-золотого шелкового ковра, которого мы увидим позже, в главе *Юность поэта*, где она покрывает пол комнаты юного Саят-Новы и его возлюбленной, Анны.

В заключительном кадре «пролога» виден терновый куст на черном фоне. Изменение фона из белого в черный ассоциация смерти, а терновый куст включает в систему значений фильма ассоциацию тернового венца Христа, символизирующего искупление человечества страданием и жертвоприношением, и вместе с тем предвещает жертвоприношение в фильме Саят-Новы. Параджанов осмысляет жизнь

¹⁰ BÁRDOS Judit. Metafora és metonímia a filmművészetben. // *Metafora, trópusok, jelentés*. Szerk: Bárány – Fábri – Kelemen – Tőzsér. A *Világosság* tematikus triplaszáma, 2006/8-9-10. 177-183.

Саят-Новы как историю страдания, и, поскольку режиссер считал фильм в каком-то смысле своей *ars poetica*, то и свою собственную жизнь тоже.

Фильм насквозь пронизан библейскими аллюзиями. Тем, что режиссер начинает свой фильм о Саят-Нове с отсылкой еще в прологе к Слову, к Евангелию «Логоса», он указывает на то, что центральным мотивом жизни Саят-Новы является Слово, Поэзия, Логос. Первым в фильме цитируются те строки Саят-Новы, которые говорят о любви к Слову. Слово, как творящее начало одновременно относится и к Богу, и к поэту, повторяющему акт творения Бога силой Слова.

В своей работе, мы указываем на то, что большинство символов, с помощью которых Параджанов строит систему мотивов своего фильма, с одной стороны являются органической частью человеческой культуры, с другой стороны, режиссер использует их в их конкретном, общеизвестном значении. Они не требуют от зрителя расшифровки загадок и сложного процесса интерпретации. Фильмы режиссера также можно «прочесть», как миниатюры и иконы, если мы знаем соответствия. Однако Параджанов выбирает мотивы фильма не из общеизвестных и общепризнанных соответствий киноискусства, а выбирает их из общей, традиционной культурной сокровищницы, а в данном фильме и из образов поэзии Саят-Новы. Трудность интерпретации этих мотивов зрителем заключается именно в их нагромождении. Наряду с этим, режиссер, как и другие художники, создает и новые соответствия, часто намеренно оставляя открытой возможность интерпретаций, полагаясь на интуицию зрителя.

Вслед за подробным анализом *Цвета граната*, в главе **III.1.5. ОСОБЕННОСТИ ВИЗУАЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ЦВЕТА ГРАНАТА И ПАРАЛЛЕЛИ С РУССКОЙ ЖИВОПИСЬЮ НАЧАЛА 20 ВЕКА** мы попытаемся выявить типологические связи между особым визуальным миром фильмов режиссера и эстетическими принципами и художественной практикой различных художественных течений русского искусства начала 20 века.

Уже в начальных «кадрах-натюрмортах» *Цвета граната*, рассматриваемых выше, снятых фронтально, крупным планом, наблюдается стремление Параджанова к устранению глубинной, прямой перспективы, которая, однако, – следует отметить – является именно одним из достижений кинематографа. Параджанов явно стремится отойти от миметического способа изображения. В своем кинематографе он стремится к тому, чтобы достичь впечатления двухмерности, плоскостности кинокадра разными способами. Стремление к подчеркиванию двухмерности, плоскостности холста было общим явлением в русской живописи начала 20 века в эпоху стиля модерн и авангарда.

«Натюрмортные» композиции в *Цвете граната* одновременно играют декоративную и символическую роль. Согласно нашему анализу, если в *Легенде о Сурамской крепости* эти «натюрморты» по своему оформлению ближе к стилю модерн, то для «натюрмортных» *Цвета граната* более характерно определенная абстрактность. В «натюрмортах» *Цвета граната*, предметы, животные и люди, даже если они движутся, равны функционально. Будучи элементами декоративного натюрморта, они выражают определенный символ, мысль, чувство, а не просто представляют в фильме некий жанр живописи. Через их посредство режиссер выплетает тончайшую сеть коннотаций, которые действуют организующей силой во всем фильме. «Натюрморты» Параджанова по своему оформлению с определенной точки зрения очень похожи на строгие композиции-натюрморты некоторых художников художественной группировки *Бубновый валет*. По мнению поэта и искусствоведа Максимилиана Волошина члены *Бубнового вала* в своей портретной живописи *человеческое лицо воспринимали как своего рода натюрморт*, осмыслили

его как самодовлеющее. Некоторые натюрморты членов *Бубнового вале́та*, особенно те, для которых характерна определенная жесткость, нельзя интерпретировать в отрыве от живописи Сезанна, на картинах которого впервые появляются нарочито геометрические формы.

Для Казимира Малевича в формировании абстрактного видения, в интерпретации художественной чуткости и в разработке своей теории супрематизма роль Сезанна была ключевой. Отправной точкой нового искусства, идущего от кубизма к супрематизму, превосходящего академическое искусство, он называет искусство Сезанна, где впервые выявилось новый, прибавочный элемент. Оформление «картин-натюрмортов» в *Цвете граната* очень близко к оформлению таких картин абстрактной живописи, как, например, *Черный квадрат* (1913), *Супрематизм (с восемью прямоугольниками)*, 1915), *Белый квадрат (Белое на белом)*, 1918). На первый взгляд такая параллель может казаться надуманной, но ряд картин фильма близки по своей композиции абстрактным картинам Малевича. Например, сцена ухода в монастырь Саят-Новы: церковь в ней видна в прорези абстрактной черной маски (кинематографический спецэффект). Столь же абстрактен визуальный мир сцены, где Саят-Нова и монахи стоят на крыше церкви, такова и картина последнего пути Саят-Новы, где, хотя мы видим дорогу пересекающую поле, но эта дорога своим белым цветом отделяется от черного цвета поля, и вся картина напоминает чистый геометрический мир абстрактных картин. Кадры сцены сна Саят-Новы тоже создают впечатление абстрактности, где формы черных и белых нимбов напоминают чистые геометрические формы Малевича. Как на ряде картин Малевича, в *Цвете граната* тоже появляется форма креста. Так в сцене, предвещающей смерть Саят-Новы видны белые кресты на черном фоне, а в кадрах, где пожилой поэт лежит на полу церкви, он, раскрывая руки, своим телом формирует крест, как и его сутана, лежащая рядом с ним. Абстрактные картины в основном появляются во второй половине фильма, тогда, когда Саят-Нова переходит из материального мира в мир чистых идей. Это мысль созвучно стремлению Малевича схватывать с помощью «первичных древних геометрических форм» чисто духовное в искусстве. С живописью Малевича роднит *Цвет граната* и использование цветов. Три символических цвета в фильме *Цвет граната* – белый, красный, черный – совпадают с основными цветами супрематических картин Малевича.

С двухмерностью параджановских картин связано и стремление режиссера к вертикальному делению изобразительного пространства в кадре. Вертикальное членение пространственного мира картин осуществляется, однако, не путем движения камеры, а путем изменения ракурса фиксированной камеры в рамках одного кадра. Действующие лица не следуют друг за другом, а как бы накладываются друг на друга, и таким образом, не заслоняют друг друга. Это является одной из характерных черт композиции пространства как икон, так и, продолжающих традицию иконописи, лубков. Русские нео-примитивисты, но и художники других течений, в своих картинах воспроизводили особые законы художественной перспективы икон и лубков. Наглядным примером такого приема вертикального строения внутрикадрового пространства являются, в частности, сцены сна Саят-Новы и сцена охоты в фильме *Цвет граната*.

Картины в фильмах режиссера часто создают эффект замкнутости, что тоже способствует ощущению плоскостности. Ощущение «воздуха» редко появляется в картинах. Параджанов избегает иллюзии трехмерного пространства, уходящего вглубь картины, он с помощью плоскости перекрывает уходящее вглубь пространство. Такой плоскостью может послужить настоящая каменная стена, но ею может быть и ковер или платок. Такова в кинокартине *Цвет граната* сцена просушивания намокших книг

монастыря, которая разворачивается перед огромной каменной стеной. Эта стена столь велика, что зритель ожидает появления ее верха и неба над ним, но стена заполняет всю картину. От этого возникает ощущение замкнутости, плоскостности, то есть отсутствия трехмерности пространства. Пространство у Параджанова часто разбивается на накладываются друг на друга плоскости. Так построена сцена, где Саят-Нова и его любимая находятся в погребальной часовне над могилой. Эта структура порой решительно напоминает построение театральной сцены и сценического действия, как, например пантомимические сцены. Иногда плоскости беспрерывно сдвигаются, как, например, в случае пространственной структуры комнаты Саят-Новы, которая преобразуется в новое, иллюзорное пространство, в пространство иного порядка. Режиссер достигает этого эффекта, снимая комнату с небольшими изменениями ракурса камеры. (Подобный эффект создает и другой прием режиссера: Саят-Нову в юности, его любовь, Анну – и ряд символических фигур – играет один и тот же актер, Софико Чиаурели, тем самым еще больше усиливая ощущение иллюзорности, и уже упомянутой беспрестанной метаморфозы в фильме).

В *Цвете граната* прослеживаются и весьма любопытные варианты такого типа иллюзорного пространства. Одна из разновидностей такого пространства возникает тогда, когда промокшие рукописные книги монастыря сушатся на крышах собора, и юный Саят-Нова ложится среди них. На оформлении этого кадра стоит остановиться, как на примере одной из необычных черт киноязыка Параджанова. Кадр снят сверху, и – по традиционным законам восприятия пространства – невозможно понять, как эти плоскости соотносятся между собой в реальности. Это создает эффект обманчивого, смешанного – одновременно фронтального и вертикального – пространства. Таким образом создается содномоментное присутствие разных ракурсов внутри одного и того же кадра. Подобное восприятие пространства тоже обнаруживает сходство киноязыка Параджанова с живописью начала XX века. Особенно очевидно сходство с принципами живописного кубизма, а также с новым пониманием структуры пространства в литературе и в живописи начала XX века, в частности с приемом динамизации точки зрения во внутренних пределах художественного пространства. Отметим, что, наряду с кубизмом, изображение пространства с разных точек зрения в рамках одной картины, встречается и в таких работах, как, например *Пейзаж с четырех точек зрения* (1910) Давида Бурлюка, написанный им под воздействием нео-примитивизма. Такое новое восприятие пространства отражается и в новом философском осмыслении законов пространства – здесь следует вспомнить описание иллюзорного пространства в трудах Павла Флоренского, в том числе и в трактате *Мнимости в геометрии*. Картины, подобные описанной выше, где Саят-Нова лежит среди сохнувших книг, по оформлению особого ощущения пространства, появляются и в других местах этого фильма, и в остальных работах режиссера. Перспектива этих картин напоминает «наклонную» перспективу Кузьмы Петрова-Водкина, с которой мы встречаемся, в том числе в картинах *Утренний натюрморт* (1918) или *Натюрморт с вишневой веткой в стакане* (1932). Более сложное проявление обманчивой, смешанной структуры пространства в духе этих новых закономерностей восприятия наблюдается в картине *Цвет граната*: на холмистой крыше восточной бани чистят персидские ковры женщины, среди них слоняется маленький Саят-Нова. Кадр снят сверху под косым углом и у зрителя возникает ощущение, будто люди и стоят и лежат одновременно. Опять мы сталкиваемся с присутствием разных ракурсов в рамках одного кадра. Композиция этого кадра тоже напоминает те картины Петрова-Водкина, где действуют особенные законы его «сферической» перспективы, являющейся уникальным явлением в русской живописи начала 20 века, таковы, например, *Смерть комиссара* (1928), *Весна* (1935).

Таким образом, на параджановских кинокадрах зритель сталкивается с каким-то странным, иллюзорным, непривычным для киноискусства типом восприятия пространства. В диссертации показываем, что типологически аналогичные пространственные решения Петрова-Водкина и Параджанова, являются не просто внешним, формальным сходством. Здесь можно обнаружить и функциональную параллель, вытекающую из общей художественной позиции этих двух художников. Это мы пытались подтвердить освещением содержательного, практического аспекта «сферической» перспективы. «Сферическая» перспектива требует от зрителя не статичного, а динамичного восприятия, то есть ее живописные законы влияют на зрителя таким образом, что зритель должен подойти к картине и отойти от нее, изменяя тем самым ракурс восприятия. Это закодировано в самой структуре картины. Возникновение новых художественных решений в начале 20 века, среди них и «сферической» перспективы Петрова-Водкина, тесно связано с явлением симультанизма. Анна Хан в своей статье¹¹ указывает на то, что явление симультанизма в искусстве 20 века обусловлено теми сдвигами, которые произошли в деятельности человеческого сознания и в частности художественного сознания на рубеже 19 и 20 веков. А это связано с появлением нового, симультанного типа восприятия, при котором воспринимающее сознание и явление, на которое направляется восприятие, пребывают в динамической взаимоотношении. Это приводит и к возникновению новых художественных приемов. Согласно взглядам Петрова-Водкина нужно создавать возможность динамического восприятия для того, чтобы художник смог через нее вовлечь зрителя, вернее, воспринимающего субъекта в процесс творения. Он считает, что пассивный акт восприятия должен стать активным актом сотворчества. Художнику надо сконструировать картину так, чтобы она содержала в своей структуре вовлечение зрителя в рождение картины, то есть чтобы он стал со-творцом. Тем самым значение произведения будет не заданным наперед, а с каждым актом восприятия будет заново и заново рождающимся в его динамической становлении. Это предполагает не эмоциональное восприятие и отношение к произведению искусства, а определенное, кодированное в произведение интеллектуальное отношение к нему. Это мы считали важным подчеркнуть, потому что – хотя в случае Параджанова и Петрова-Водкина речь идет о на первый взгляд очень далеких художниках – однако Параджанов в своих фильмах сознательно стремится к тому, чтобы они по своему оформлению были не правдоподобными, миметическими произведениями, способствующими самозабвенному эмоциональному восприятию, а чтобы они были произведениями, требующими интеллектуального подхода и непрерывного осмысления.

Анализ *Цвета граната* мы заключили с главой **III.1.6. НЕСКОЛЬКО СЛОВ О МОНТАЖНОЙ ТЕХНИКЕ ПАРАДЖАНОВА**. Наряду с пластическим искусством Параджанова, основным жанром которого был коллаж, коллажное зрение обнаруживается и в его фильмах, во всех фазах его кинематографии. Это отмечается и исследователями кинематографа Параджанова, хотя пока еще не сделан подробный анализ монтажной техники режиссера. Мирон Черненко называет особый кинематографический прием режиссера калейдографом, в котором, как в калейдоскопе, непрерывно трансформируются разные миниатюры. Здесь мы хотели бы указать лишь на то, что монтажная техника, следующая принципу построения коллажа, на наш взгляд, связана с вопросом симультанизма. Режиссер строит свои фильмы из фрагментов – часто разнородных по содержанию, материалу, стилю и по принципам художественного оформления. Эти фрагменты надо воспринимать одновременно и в

¹¹ HAN Anna. Заметки к проблеме симультанизма в поэзии и в живописи. // *Russian Literature*, LVI. (2004). Amsterdam, 121–168.

процессе, и воспринимая произведение в целом. Фильмы режиссера требуют симультанно непосредственного ощущения и рефлексии. Отчасти это вызывает определенную затрудненность, из-за которой фильмы Параджанова требуют от зрителя большого интенционального внимания.

В главе **III.2. АНАЛИЗ ФИЛЬМА ЛЕГЕНДА О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ** мы анализируем ту картину, которая родилась после долгого перерыва в творческой деятельности режиссера. В связи с этим фильмом возникает вопрос о преемственности творческих периодов. Конечно, как *Тени забытых предков* в отдельных элементах визуальных решений отчасти отличается от фильма *Цвет граната*, так и *Легенда о Сурамской крепости* только отчасти продолжает выкристаллизованный кинематографический язык *Цвета граната*, но долгий перерыв все же не привел к перелому в творческой деятельности художника.

В нашем анализе мы сначала рассматриваем легенду, и мотив строительного жертвоприношения в главе **III.2.2. ЛЕГЕНДА, ЛЕЖАЩАЯ В ОСНОВЕ ФИЛЬМА**. В фильме *Легенда о Сурамской крепости* режиссер опять обратился к литературным источникам, к грузинским романам, и к фольклору. Источником фильма послужила старинная грузинская легенда, однако, режиссер опирается на нее только как на исходный материал, чтобы сформулировать свой художественный замысел. Параджанов, в соответствии со своими авторскими намерениями и визуальным языком – добавляя определенные элементы, и пропуская другие, – вносит изменения в оригинальный сюжет легенды, переставляя тем самым акценты.

В главе **III.2.3. ПОДРОБНЫЙ АНАЛИЗ ФИЛЬМА ЛЕГЕНДА О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ** мы рассматриваем картину режиссера, вышедшую на экран в 1984 году. Как мы уже упомянули, критики параджановского кинематографа часто отмечают, что декоративность у Параджанова имеет самоцельный характер, действие и персонажи фильмов часто немотивированы. Хотя режиссер сам говорил о том, что при съемках он импровизирует, что он придумывает способ развертывания сюжета прямо на съемочной площадке, и что сам не знает, почему появляются те или иные мотивы в том или ином фильме, однако, анализ *Легенды о Сурамской крепости* тем не менее подтвердил и то наше предположение, что немотивированность в фильмах только кажущаяся, и что определенные обороты появляются в определенных моментах повествования очень даже обоснованно, и визуальные решения, кажущиеся бессознательными, являются как раз мотивированными. Так, например, режиссер обозначает изменение места действия в *Легенде о Сурамской крепости* сменой декораций. Декорации эти чаще всего минимальные, сигнальные. Неоднократно мы встречаемся с такими сигнальными отсылками в фильме, с предметами, декоративными элементами, которые на первый взгляд появляются в фильме исключительно ради своей декоративности, однако они имеют функцию отсылки вперед или назад, и на протяжении фильма осмысляются как символы. В анализе мы показываем, что режиссер, используя невероятное множество элементов декоративного характера, одновременно минимализацией символических элементов отсылающих вперед и назад использует и принцип определенного абстрагирующего редукционизма.

Как и в *Цвете граната*, так и в этом фильме пролог в уплотненной форме содержит принцип развертывания сюжета. Пролог разворачивается по принципу *pars pro toto*, то есть по принципу метонимии. Так, вначале рог всего лишь вещь, но позже пройдя ряд трансформаций, он насыщается символическим значением. Пролог содержит уже и элементы визуальных решений развертывания сюжета фильма, и в нем появляется та жанровая многообразность, что столь же характерна и для этого фильма Параджанова.

Как и в предыдущих своих фильмах, режиссер дробит сюжет фильма на главы, использует надписи, а также встречающиеся в предыдущих фильмах, особенно в *Цвете граната*, «натюрморты», которые как бы «стягивая в одну картину рассказывает» названия глав и суть последующей сцены. Режиссер дробит сюжет и внутри одной главы, и эти фрагменты тоже часто отделены друг от друга «натюрмортами». Они являются драматургическими элементами в фильме. Сцены, снятые фронтально, фиксированной камерой, характерны и для *Легенды о Сурамской крепости*. В ряде сцен движение осуществляется внутри кадра: персонажи двигаются в кадре, а не камера следует за движением персонажей. Это придает статичности, театральности фильму уже в начальных кадрах. В сценах, снятых фиксированной камерой или вообще нет внутреннего движения в пределах одного кадра, и сдвиг осуществляется в процессе смены кадров, как если бы фильм был цепью моментальных снимков, или, если внутреннее движение ощущается, то это – замедленное, условное движение, часто сдвиг в сторону, или же театрализованное, пантомимическое, стилизованное движение, исполненное «на камеру», и таким образом, обращенное прямо к зрителю.

Уже в прологе фильма появляется столь характерная для Параджанова особенность: события разворачиваются не по казуальному принципу, а по иной логике. Сначала собирают от народа яйца для построения крепости и начинают строить ее стены, и лишь затем следует сцена призыва царя построить крепость, и начинают копать фундамент для крепости. Уже в прологе появляется характерный параджановский мотив: режиссер не локализует события, не помещает их в некое заданное историческое время повествования, и, таким образом, обобщает сюжет фильма. Сопоставляя реальные события истории Грузии с визуальными мотивами фильма, можно было бы предположить, что действие происходит в 15-18 веках, так как именно в это время совершались набеги турок-османов на Грузию. Однако, крепость, находящаяся в центре Грузии у стратегически важного Сурамского перевала построили в средние века, в 12-13 веках, во время нашествия турок-сельджуков. Параджанов намеренно не определяет точно историческое время сюжета, то есть легенды. Для него важно то, что Грузия на протяжении всей своей истории страдала от внешних врагов и внутреннего ренегатства, к тому же, как мы пытаемся показать это при анализе фильма, это свойство грузинской истории режиссер распространяет и на свое время.

Вслед за подробным анализом фильма, поскольку основным вопросом его является жертвоприношение, чтобы лучше ухватить суть этого жертвоприношения, в главе **III.2.4. ПРОБЛЕМАТИКА ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЯ. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ** мы сопоставляем фильм с самой легендой, и с другими произведениями, где центральным мотивом также является жертвоприношение. Мы делали более подробное сопоставление с немым фильмом 1922 года под названием *Сурамская крепость* Ивана Перестиани.

Фильм Перестиани передает невероятную бедность, безмерную зависимость, помещичий произвол, лицемерие духовенства с элементарной силой, опираясь на написанный в этом же духе социально-критическую повесть Даниела Чонкадзе. Фильм изобилует натуралистическими сценами. Тонкие драматургические элементы тоже усиливают ощущение правдоподобия.

Характерно, что у Перестиани образ Османа драматургически и психологически обоснован, а у Параджанова из всей предыстории Османа-аги мы видим лишь смерть матери и убийство хозяина. В фильме Перестиани совсем не возникает вопрос угрызений совести из-за убийства и отказа от веры, а в фильме Параджанова наоборот, угрызения совести и возвращение к вере один из центральных мотивов разворачивания сюжета. В фильме Параджанова через фигуру Османа-аги, через его жизнь вводится одна из основных тем фильма: как разрыв культурной традиции – в данном случае,

грузинской культурной традиции – ведет к трагедии. Другое важное различие между двумя фильмами: в фильме Перестиани Дурмишхан не переходит в мусульманскую веру, и Вардуа посылает на смерть сына Дурмишхана из жестокой мести. У Параджанова мотив мести напрочь отсутствует, напротив, Вардо считает Зураба своим духовным сыном, ей также причиняет боль его утрата. В фильме Перестиани Дурмишхан убивает Вардуа, а в фильме Параджанова после того, как Зураб побывал у Вардо в оракуле, мы больше не встречаем Дурмишхана, его драматургическая роль исчерпана. В фильме Перестиани поступки обретают личную, психологически обоснованную и социальную мотивировку. В фильме на самом деле мы видим личную любовную драму, которая связана с социальными проблемами лишь тем, что личная месть происходит из-за невежественности и суеверий в обществе. В фильме Параджанова перед нами совсем иной подход. Здесь лейтмотивом проходит мотив преступления и наказания, мотив общего греха, отказа от веры, измены родине и мысль о личном и коллективном жертвоприношении. В противоположность фильму Перестиани, в фильме Параджанова можно обнаружить скрытую, богатую систему интертекстуальных реминисценций.

Оба фильма заканчиваются видом Сурамской крепости, но с противоположным значением. Перестиани показывает руины крепости, чем, как и последней письменной сентенцией – «Всемогущее время беспощадно уничтожает прошлое, и только руины напоминают о мрачном прошлом красивой вольной страны.» – внушает мысль о том, что жертва человека была напрасной. А у Параджанова мы видим построенную крепость, то есть настоящее и есть продолжение прошлого, и жертвоприношению в прошлом мы обязаны мирной жизнью в настоящем. У Параджанова к жертвоприношению причастны все, жертва одного человека является в то же время жертвоприношением всего общества. У Параджанова сцена жертвоприношения – в противоположность Перестиани – возвышенна, зритель переживает катарсис.

В диссертации мы кратко сопоставляем картину Параджанова с фильмами Тенгиза Абуладзе *Покаяние*, Андрея Тарковского *Жертвоприношение*, и с венгерской балладой и ее сценическими адаптациями, рассматривая проблематику жертвоприношения и его художественного выражения.

В главе **III.2.5. ВЫВОДЫ АНАЛИЗА ЛЕГЕНДЫ О СУРАМСКОЙ КРЕПОСТИ** мы рассматриваем структуру фильма, а также коллажное построение, и обобщаем результаты анализа. Насколько сложен по своему художественному оформлению и визуальному миру фильм Параджанова, настолько ясен формулирующий основные истины, понятен всем его нравственный посыл. Если в *Цвете граната* проходит параллель «Жизни» и «Смерти», «Земного» и «Небесного» то соприкасаясь, то расходясь, то в *Легенде о Сурамской крепости* проходит параллель «Личного» и «Коллективного». Позиция художника ясна, однозначна, и она созвучна с предыдущими его фильмами. Параджанов и на этот раз ставит нравственный вопрос, вопрос любви к родине. Он говорит о том, что нельзя изменять родине, нельзя отказаться от веры, а когда это происходит, разрывается преемственность культурной традиции, и гибнет весь народ: трагедия рождается из множества мелких измен. Вину отцов приходится искупать потомкам, и жертвоприношение общее, весь народ причастен к нему.

В этом фильме тоже прослеживается, характерная для Параджанова двойственность: работая с культурным материалом одного конкретного народа, он создает картину универсальную, общезначимую. Для фильмов режиссера характерна всечеловечность. Для Параджанова важна возможность перехода между разными культурами и религиями, и в то же время разрыв преемственности данной культурной

традиции, отступничество ведет к трагедии. Это двойственность характерна и для жизни Параджанова. Он сам жил десятилетиями в разных республиках Советского Союза, и вся его жизнь и все его творчество говорит о возможности переходности между разными культурами. Это было возможно, потому что Параджанов был глубоко привязан к своим корням. И как раз он пережил и непосредственно изобразил в своих фильмах опасность той советской системы, что старалась стирать, смывать традиции, разрывать культурную преемственность.

III. ВЫВОДЫ ДИССЕРТАЦИИ

В нашей диссертации мы попытались проанализировать особый кинематографический язык Сергея Параджанова, так как считаем его самой интересной темой творчества режиссера, которая в то же время, – наверное, именно из-за сложности темы – является самой неисследованной темой его творчества. В свете наших исследований, мы стремились показать, что фильмы режиссера представляют собой не просто ряд живописных произведений, не просто цепь движущихся картин, а являются кинематографическими произведениями – хотя и не следующими каузальному принципу, а скорее разворачивающимися по принципу метонимии, и коллажного построения –, развернутыми во времени, со сложной системой мотивов, имеющими когерентное визуальное оформление, стилизованный, конструированный кинематографический язык, противоположный миметическому изображению, несущий моральный заряд.

При анализе мы пришли отчасти и к неожиданному для себя открытию – так как данный вопрос мы не ставили изначально предметом наших исследований. Однако, наряду с уникальным визуальным кинематографическим языком, в тесной связи с ним, нам открылся гуманизм Параджанова, его вера в культуру: его картины провозглашают внутреннюю независимость человека, свободу индивидуума, любовь к родине, ценность жертвоприношения, отстаивания веры, толерантности к друг другу разных культур.

В определенном смысле Параджанов во всех своих фильмах проповедует искусство. Главный герой его фильмов – это художник и искусство. В конечном смысле во всех его фильмах говорится о переходе из посюстороннего мира в потусторонний мир. Так, в *Тенях забытых предков* смерть приносит Ивану искупление и истинную вечную встречу с его возлюбленной. Но в фильмах режиссера переход из посюстороннего мира в потусторонний мир означает вечное существование в этом, посюстороннем мире. В случае Параджанова это не мистическое, трансцендентальное понимание вечной жизни. В его миропонимании вечное существование означает вечность в *этом* мире, вечную жизнь в культурной памяти. Саят-Нова живет и после смерти в его стихах и песнях, главный герой *Легенды о Сурамской крепости*, Зураб своим жертвоприношением дал продлиться культуре своего народа, и так жив в культурной памяти своего народа. Подобную мысль содержит и отрывок незаконченных *Киевских фресок*, где память о жертвующих своей жизнью родине живет дальше в предметах, в памятниках, память о них часть повседневной жизни, принадлежит современному облику Киева. Фильмы *Акоп Овнатяня*, и *Арабески на тему Пиромани* говорят о творческом пути двух художников так, что хотя авторы произведений уже ушли из нашего мира, но их произведения не стали мертвыми предметами музеев, а живут среди нас, в нашей повседневной жизни, они получили вечную жизнь в этом мире. Мысль вечной жизни в культурной памяти, была одной из центральных мыслей русского постсимволизма в начале 20 века, и на наш взгляд именно она и была центральным мотивом творчества Параджанова.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. К вопросу о генезисе искусства и о творческой судьбе Сергея Параджанова. // Slavica XXXII. Annales Instituti Slavici Universitatis Debreceniensis. Debrecen, 2003. 231–248.
2. Заметки к литературным и живописным истокам визуальных решений в кинематографе Сергея Параджанова. // Studia Russica XXI. Tematikus szám: „Irodalom és vizualitás”. Szerk.: HAN Anna, HETÉNYI Zsuzsa. Budapest, 2004. 143–158.
3. Поэзия и живопись: Борис Пастернак и Михаил Ларионов. // Studia Slavica Hung. 51/3–4 (2006) 327–337.
4. Философские аспекты нового восприятия пространства в русской живописи начала XX в. и в фильмах Сергея Параджанова (Сопоставительный анализ). // Initia / Инициа : Сборник материалов IX Международной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы социальных наук» Вып. IX. ТГУ. Томск, 2008. 186–196.

ПЕРЕВОДЫ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Fjodor SZOLOGUB: Az egységes akarat színháza. [Федор СОЛОГУБ: Театр одной воли.] // A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején. Szerk.: TOMPA Andrea. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet. Budapest, 2006. 121–140.

Переводы для двуязычной иллюстрированной антологии «Русская живопись начала XX века в зеркале художественной критики своей эпохи»:

2. Alekszej GRISCSENKO: A Káro Bubi művészeti csoportosulásról, 1913. [Алексей ГРИЩЕНКО: О группе художников «Бубновый валет»] // Аполлон. Санкт-Петербург, 1913. № 6. 31–38. (в печати)
3. Alekszandr Sevcsenko: Neo-primitivizmus. Elmélete, lehetőségei, vívmányai. [Александр ШЕВЧЕНКО: Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности.] Его достижения. Москва, 1913. (в печати)
4. Pavel FLORENSZKIJ: Imaginárius alakzatok a geometriában. (Magyarázat a borítólaphoz). [Павел ФЛОРЕНСКИЙ: Мнимости в геометрии (Пояснение к обложке)] // Мнимости в геометрии. Изд.: «Поморье». Москва, 1922. (в печати)